

# Transformation de la vue *in situ* en signe : le travail de Daniel Buren

Yasushi NAKAMURA

## 1. Introduction

Depuis 1965, Daniel Buren utilise toujours la même forme géométrique, à savoir les rayures verticales alternées, blanches et colorées, de 8,7 cm de large, comme son « outil visuel ». Alors que son travail est déployé dans de nombreux lieux variés (sur les murs dans les rues ou les immeubles, sur les marches d'escalier, sur les panneaux publicitaires, sur les portes de train, sur les voiles de bateau, etc.), cet outil visuel est un élément immuable et strictement défini. Quant aux expositions d'autres artistes, on voit généralement d'innombrables variations d'œuvres d'art, dans les musées qui fournissent le même espace cubique institutionnel. Dès lors, la relation entre l'œuvre fixée et l'espace contextuel de Buren est un renversement de celle existant dans une exposition ordinaire d'œuvres d'art. En effet, le sujet de son travail vise une situation temporelle des lieux (*in situ*). Alors, quelle est la signification des rayures de Buren, dont la forme est bien définie ?

L'artiste a déjà énoncé deux réponses opposées à cette question en 1970. L'une explique que sa rayure est « un signe quelque part, donnant à voir autre chose que lui-même, de la même façon qu'une flèche sur un mur ». Il souligne qu'elle est un indicateur qui ne représente aucune illusion de la peinture. La seconde stipule : « Si tant est qu'il y ait encore des personnes pour voir le signe (bands) que j'emploie comme une peinture ou un objet qui pourrait se lire comme une œuvre en soi »<sup>(1)</sup>. Au bout du compte, en refusant

deuxième position selon laquelle on voit des rayures comme peinture, il soutient encore la première qu'on les voit comme signe en raison de la nature neutre ou anonyme des rayures. Cependant, des œuvres abstraites composées par des couleurs géométriques comme les rayures de Frank Stella sont généralement reconnues comme peinture ; ainsi serait-il nécessaire à nouveau d'analyser les deux opinions du point de vue sémiotique. Concernant l'analyse sémiotique de l'art, par exemple, Rosalind Krauss remarque une tendance vers la signification de l'*indice* dans l'art contemporain.

Nous allons analyser ici des travaux *in situ* de Buren en nous référant au point de vue de Charles Sanders Peirce, de Krauss... Premièrement, nous examinons la fonction d'indicateur des rayures comme signe visuel qui serait une tendance de l'art contemporain. Deuxièmement, des travaux *in situ* assument la représentation de la peinture comme *icône*. Troisièmement, nous comparons des travaux de Buren avec d'autres œuvres d'art *in situ*. Et enfin, nous signalons l'aspect de personnalité qui se cache dans son travail qui est face au spectateur.

## 2. L'indice et le référent

Peirce, qui est un sémiologue et philosophe américain, classe le signe en trois types : *icône*, *indice*, *symbole*. « Selon Peirce, un *symbole* est associé à l'objet représenté par une règle conventionnelle, tandis qu'un *index* [*indice*] est dans une relation existentielle avec l'objet qu'il représente. »<sup>(2)</sup> Quant à l'*icône*, elle est associée à l'objet représenté par une ressemblance ; ainsi, la peinture appartient à l'*icône* et la photographie appartient à l'*indice* (Pierce perçoit aussi la ressemblance dans la photographie.) Concernant la photographie, l'auteur souligne le point suivant : « The photographs having been produced under such circumstances that they were physically forced to correspond point by point to nature. »<sup>(3)</sup> Pour illustrer l'*indice*, il cite l'exemple d'un coup sec frappé à la porte : « Anything which startles us is an index. »<sup>(4)</sup>

Quant à la figure de la peinture, cependant, nous dirions qu'elle peut appartenir aussi bien aux *symboles* et aux *indices* qu'aux *icônes*. Par exemple, le lys dans la peinture religieuse qui symbolise la virginité liée à un discours conventionnel appartient à des *symboles*, à des *indices* qui montrent sa porteuse comme attribut (le lys et l'Archange Gabriel), et en même temps à des *icônes*, du fait qu'il est peint pour imiter un lys. Quant au signe du passage clouté, qui est une rayure, nous dirions qu'il appartient tant à la classe des *symboles* qui ont une signification conventionnelle qu'à la classe des *indices*, du fait qu'il est dessiné sur la rue, son *réfèrent*.

Les rayures de Buren, à quelle classe du signe appartiennent-elles ? Elles sont composées par la répétition de lignes mesurant 8,7 cm de large. La ligne est la plus simple forme géométrique. La régularité de la répétition n'a pas de lien avec une expression intentionnelle ou impromptue. La simplicité géométrique, la répétition d'éléments et le contraste de deux couleurs des rayures attirent l'attention. Buren l'a remarqué lorsqu'il a fait un tour au Marché Saint-Pierre (le magasin des tissus à Montmartre) en 1965<sup>(5)</sup>. En effet, grâce à leur nature attirante, les rayures sont utilisées de façon très courante dans divers domaines (par ex. : un dessin de chemise, une figure sur un drapeau national, le signe du passage clouté, un signe de sécurité, etc.) Par leur nature attirante et leur relation existentielle avec l'objet, les rayures que Buren utilise comme « outil visuel » sont considérées comme un *indice* et leur *réfèrent* est l'objet *in situ* où les rayures se déploient. Dans le cas du travail de Buren, le lien entre les rayures (*indice*) et l'objet *in situ* (*réfèrent*) n'est pas constant et établi par chaque exposition dans les lieux choisis. La diversité de collage dépend de contextes réels et les rayures elles-mêmes n'ont pas de signification conventionnelle déterminée. En effet, les rayures s'attachant à un objet *in situ* indiquent cet objet en attirant l'attention comme adjectif démonstratif ou pronom démonstratif (ce, cette, etc.) De ce fait, elles peuvent être comparées au *shifter* (embrayeur) qu'Otto Jespersen a employé et dont Roman Jakobson a traité sur sa nature<sup>(6)</sup>. Le *shifter* est un mot qui ne remplit

du contenu de signification qu'en le reliant à une substance dans l'énonciation et il est un signe vide par lui-même. Comme nous l'avons dit plus haut, la peinture qui représente la vue plane peut appartenir à des *icônes*, à des *indices* et à des *symboles*. Quant aux rayures de Buren, elles appartiennent non seulement à la classe des *indices* comme *shifter*, mais elles aussi appartiennent à la classe des *icônes* pour la raison qu'elles évoquent certains motifs ressemblants, par exemple le drapeau national américain, des barreaux de fer, etc.

Examinons la façade d'un bâtiment de New York où les travaux de Buren, « To Place » et « To Transgress », ont été exposés en 1976 (Figure 1.) L'unité « des papiers rayés rouges et blancs collés derrière les quatre fenêtres centrales des premier et troisième étages »<sup>(7)</sup> forme l'extérieur du cercle vide inscrit dans un carré. « To Place » est la partie supérieure de ce travail, qui était exposée dans la galerie John Weber, située au troisième étage de cet immeuble, où le travail de Buren « Within and Beyond the Frame » avait été exposé en 1973. « To Transgress » est la partie inférieure de ce travail, qui était exposée deux étages plus bas, dans la galerie Leo Castelli, située au premier étage de cet immeuble. Dans les deux galeries, les rayures sont peintes sur les murs du fond et sur les murs latéraux. On peut lier ces formes de rayures sur les murs latéraux du premier étage à celles du troisième étage. De l'extérieur, nous pouvons voir aussi bien la façade de bâtiment sur le fond des rayures que les figures des rayures sur le fond de la façade de bâtiment. En fait, nous percevons les rayures et la façade de bâtiment dans l'ensemble.

Les rayures collées guident le regard de l'homme vers la façade entière de ce bâtiment, comme lorsque l'on dit : « Regardez ce bâtiment » ou « C'est un bâtiment ». Elles fonctionnent comme *shifter* et indiquent directement le *réfèrent*, c'est-à-dire la façade du bâtiment à New York où se trouvent les galeries de John Weber et Leo Castelli. Ce caractère sémiotique du travail de Buren, désigné par la juxtaposition du *signifiant* et du *réfèrent*,

peut être comparé à celui de la photographie. Selon Roland Barthes, « elle [la photographie] pointe du doigt un certain *vis-à-vis*, et ne peut sortir de ce pur langage déictique... On dirait que la photographie emporte toujours son référent avec elle. »<sup>(8)</sup> Barthes analyse le message photographique d'une publicité Panzani comme suit : « Les signifiés de ce troisième message sont formés par les objets réels de la scène, les signifiants par ces mêmes objets photographiés. »<sup>(9)</sup> Selon lui, le *signifié* de la photographie équivaut au *référent*, c'est-à-dire l'objet réel, et la relation du *signifié* avec le *signifiant*, qui n'a pas besoin du relais de l'image psychique, est quasi tautologique. Dans le domaine de la photographie, l'acte d'indication correspond au déclenchement d'obturateur et l'indicateur (*l'indice*), c'est-à-dire l'image photographique qui est actualisée par le développement et véritablement analogue à son *référent*, se fond en son *référent* qui n'existe plus, mais pour lequel l'image photographique est comme une existence documentaire. Krauss associe l'envahissement de la photographie dans le domaine de l'art après les années 70 au fonctionnement de *l'indice* dans l'art contemporain. Elle évoque la nature de *l'indice* dans la photographie comme suit : « Its [photograph's] separation from true icons is felt through the absoluteness of this physical genesis, one that seem to short-circuit or disallow those processes of schematization or symbolic intervention that operate within the graphic representations of most paintings. »<sup>(10)</sup> Elle argue que le besoin de la substitution par *l'indice* de « la présence purement physique »<sup>(11)</sup> de l'objet correspond aussi au mouvement de l'art contemporain après les années 70, en citant des exemples, tels que « Identity Stretch » (1975) de Dennis Oppenheim, etc.

Nous pouvons trouver des exemples sur la représentation par *l'indice* dans l'art d'avant les années 70 dans le Nouveau Réalisme. Les figures des *Tirs* de Niki de Saint Phalle sont les marques causées par le tir du pistolet qu'elle porte. Dans ce cas, l'objet de ces peintures n'est pas une certaine conception ou imitation des images, mais la marque physique de l'action du tir

exécutée par le corps de Saint Phalle. Peirce cite le trou de la balle comme *indice* dans ses écrits<sup>(12)</sup>. Il exprime aussi psychologiquement l'*indice*: « The action of indices depends upon association by contiguity, and not upon association by resemblance or upon intellectual operations. »<sup>(13)</sup> Les *Anthropométries* d'Yves Klein, qui sont des empreintes laissées par un corps humain coloré sur un support, appartiennent non seulement aux *icônes*, mais aussi aux *indices*. Les *Tirs* et les *Anthropométries* comme marques des actions corporelles introduisent le lien de la réalité. En outre, nous pourrions dire que la toile d'action painting, ses touches des couleurs étant reliées à l'action corporelle de l'artiste, appartient à des *indices* plutôt qu'à des *icônes* qui imitent les idées de l'auteur. Par rapport à l'expression indicative telle que la peinture abstraite marquée par l'action corporelle, le travail de Buren est caractérisé par la présence de l'objet avec son indicateur. Ce qui existe dans son travail au niveau sémiotique, c'est une juxtaposition du *signifié*<sup>(14)</sup> comme *réfèrent* et du *signifiant*, liée par la contiguïté spatiale éventuelle. Le *réfèrent* est transformé en *signifiant* qui se double de son *signifié* à force de disposer sur le même plan des *signifiants*.

### 3. La composition des figures *in situ* et des rayures

Le collage apporté dans le Cubisme (une pièce des matériaux hétérogènes, par exemple les journaux, le papier peint, le timbre, l'allumette, etc.) a été considéré comme un besoin d'introduire la réalité dans la représentation de la peinture. Louis Aragon souligne, à propos du collage, l'autocritique de la peinture : « Elle [la notion de collage] y [dans la peinture] est l'introduction d'un objet, d'une matière, pris dans le monde réel et par quoi le tableau, c'est-à-dire le monde imité, se trouve tout entier remis en question. »<sup>(15)</sup> Mais, dans le cas du travail *in situ* de Buren, l'action de ses rayures, comme collage, est tout à fait l'opposé. Ce qui est collé sur un mur de site réel est une figure géométrique de rayures qui diffusent la nature du signe autour d'elles.

Elles attirent le regard de l'homme et montrent les lieux comme *indice-shifter*, en même temps, elles fonctionnent comme fond ou forme de la peinture. Quant à « To Place » et « To Transgress », le spectateur, d'un côté, peut voir la façade réelle insérée sur les figures des rayures comme peinture, d'un autre côté, les figures de rayures collées sur le fond de la façade d'immeuble. De toute façon, on perçoit la vue composée des figures *in situ* et des rayures comme représentation de la peinture. Par la nature sémiotique des rayures, la vue de la réalité est entraînée à l'espace du signe à deux dimensions.

À propos du collage de Braque et de Picasso, Clement Greenberg souligne la planéité que le papier collé introduit dans l'illusion de trois dimensions dans leurs peintures. Pour Greenberg, l'orientation vers la planéité dans le domaine de la peinture signifie le moteur du mouvement de la modernité.

Because of the size of the areas it covers, the pasted paper establishes undepicted flatness *bodily*, as more than an indication or sign. Literal flatness now tends to assert itself as the main event of the picture, and the device boomerangs : the illusion of depth is rendered even more precarious than before. Instead of isolating the literal flatness by specifying and circumscribing it, the pasted paper or cloth releases and spreads it, and the artist seems to have nothing left but this undepicted flatness with which to finish as well as start his picture. The actual surface becomes both ground and background, and it turns out—suddenly and paradoxically—that the only place left for a three-dimensional illusion is in *front of, upon, the surface*.<sup>(16)</sup>

En ce qui concerne les rayures de « To Place » et « To Transgress » de Buren, nous apercevons la même action, c'est-à-dire l'accentuation de la planéité atténuant le sens de la profondeur, que Greenberg évoque sur le collage. La figure de cercle inscrit dans un carré avec les rayures verticales alternées, blanches et rouges se montre comme premier plan sur la façade d'immeuble ou comme arrière-plan sous celle-ci. L'insertion du plan à deux dimensions sur lequel des figures géométriques sont peintes atténue les inégalités matériaux de la façade d'immeuble et nous percevons la planéité de

la vue totale. Le spectateur est forcé de se situer en face des rayures. Si le spectateur pouvait voir à la fois la façade d'immeuble et les murs au fond des galeries où les parties de cercle évidées sont peintes (Figure 2.), il apercevrait deux rectangles à rayures qui unissent une partie extérieure du cercle et une partie du cercle évidé. Par conséquent, la façade d'immeuble et les murs au fond des galeries forment un plan en s'approchant l'un de l'autre. La vue d'un immeuble à New York se transforme en nouvelle vue, plus plate qu'avant, en raison de l'accentuation de la planéité sous l'action du collage des rayures. Cette vue planée par les rayures pourrait être considérée comme une *icône* qui expose une représentation de la peinture composée des figures de l'immeuble quasi identique et des figures des rayures. Buren énonce que ses rayures comme outil visuel équivalent à « la disparition définitive de la peinture en tant que chose visuelle »<sup>(17)</sup>. Pourtant, en créant une sorte de l'illusion bidimensionnelle, le collage des rayures sur l'objet *in situ* transforme la vue *in situ* en autre, et cette vue plate, composée des figures *in situ* et des figures géométriques, est considérée comme une représentation de la peinture. Dans « To Place » et « To Transgress », nous voyons la vue iconique construite par un cercle, un carré, des rectangles, des rayures et des figures de la façade d'un immeuble (par ex. : des rectangles des fenêtres posées régulièrement, des lignes des stores, des couleurs hétérogènes sur le mur, etc.) À propos des figures géométriques régulières, Emmanuel Kant désigne la relation entre ces figures et le concept que celles-là évoquent généralement: « On ne peut pas se les [figures géométriques] représenter autrement qu'en les considérant comme de simples présentations d'un concept déterminé qui prescrit à cette figure la règle. »<sup>(18)</sup> Kant remarque que le concept de la régularité restreint le jeu de l'imagination. Quant à ce travail de Buren, d'un côté, les rayures représentent des concepts de régularité, d'infini, et etc., qui appartiennent à l'espace de la langue, d'un autre côté, l'apparence de l'architecture Cast-Iron nous évoque plusieurs idées sur le style architectural traditionnel depuis 19<sup>ème</sup> siècle, sur le style d'ordre roman, sur le quartier SoHo, et etc. L'ensemble de ces idées



stimule l'imagination du spectateur. Du coup, le travail de Buren consiste dans la présentation des objets *in situ* par une indication, dans la représentation des images composées des rayures et des figures de ces objets et dans les connotations linguistiques évoquées par ces images.

#### 4. La comparaison avec d'autres œuvres d'art *in situ*

Examinons le travail de Buren par rapport à d'autres travaux qui se classent parmi des œuvres d'art *in situ*. D'abord, dans le cas de l'Art Minimal qui vise la création des œuvres de non-illusion comme celles de Buren, ces œuvres quel type de signification exposent-elles? Par exemple, quant aux œuvres de Robert Morris dans le Green Gallery en 1964-65 (Figure 3.), un parallélépipède rectangle posé sur le plancher, une planche suspendue au plafond, un objet en forme de « L » liant le mur et le plancher, un parallélépipède rectangle liant deux murs croisés en angle droit et une planche triangulaire posée au coin de la chambre, sont exposés. Chaque objet géométrique appartiendrait, d'un côté, à des *icônes* qui imitent des idées de l'objet simple et pur en relief, d'un autre côté, à des *indices* qui se réfèrent à l'espace qui soutient ces objets, du fait du lien organique entre les objets et l'espace. Morris écrit : « The better new work takes relationships out of the work and makes them a function of space, light, and the viewer's field of vision. »<sup>(19)</sup> Cette phrase présente son intention de transformer la relation interne qui donne la signification de l'œuvre en celle extérieure. Quant au travail de Morris, il expose l'ensemble des œuvres et de l'espace contigu au spectateur. De ce fait, l'Art Minimal représente simultanément l'association par ressemblance de l'objet en relief et l'association par contiguïté spatiale. Le premier a peu d'éléments pour susciter l'imagination du spectateur. Par conséquent, il joue plutôt avec le second. Au contraire, dans le travail de Buren, la juxtaposition de l'*indice* et le *référént* bloque le jeu de la signification et provoque le point de vue critique. Grâce à la complexité des

figures *in situ*, la composition iconique de celles *in situ* et des rayures entraînent le spectateur au jeu de l'imagination et du questionnement. Le point caractéristique commun des deux travaux est l'action réciproque entre l'association par ressemblance et celle par contiguïté qui actualise la réalité autour du spectateur.

Ensuite, traitons d'autres œuvres en plein air *in situ*. Après la seconde moitié des années 60, apparaissent ces œuvres variées, soit celles de Land Art dont une partie dérive de l'Art Minimal, telles que les activités de Walter De Maria, Robert Smithons..., soit celles de l'Art Publique qui se situent dans l'espace public, telles que les activités de Claes Oldenburg, Richard Serra..., soit celles d'une partie de l'Art Conceptuel, telles que les activités de Barbara Kruger, Jenny Holzer..., ou d'autres types d'œuvres, telles que les activités de Christo et Jeanne-Claude, Tadashi Kawamata... Les bornes de chaque catégorie sont indéterminées et leur champ peut se superposer. De plus, le classement de la catégorie de l'auteur peut être modifié selon ses œuvres.

Quant au Land Art, par exemple, « The Lightning Field » de Walter De Maria, il expose deux natures sémiotiques pareilles à celles de l'art minimal. L'une est la signification iconique, telle que la disposition des poteaux en acier inoxydable nous évoque des figures géométriques répétitives ou des nombreux paratonnerres. L'autre est la signification d'*indice*, telle que des poteaux en acier inoxydable posées sur le land nous montrent la foudre ou la nature où ils sont installés effectivement à Catron Country, New Mexico. Il me semble que l'association par contiguïté est plus forte que celle par ressemblance dans ce cas.

Le travail de Christo et Jeanne-Claude intervient également dans des lieux ou des immeubles. Dans le cas de l'« Emballage du Reichstag » (1995, Figure 4.), la toile en polyester argenté montre le Palais du Reichstag comme *indice-shifter* et simultanément le couvre. Le sujet que la toile porte est un contour d'immeuble qui manque la substance du Reichstag comme une absence. Ce qui se présente dans le travail, c'est à la fois un *réfèrent* absent et

une *icône* du contour. La toile de Christo et Jeanne-Claude ne présente pas de *réfèrent* à la différence des rayures de Buren, mais cette substitution existentielle de l'objet fait diriger le spectateur sur l'association ressemblance.

Enfin, examinons un exemple de l'Art Conceptuel *in situ*. Dans le cas du « Truisms » (1983, Figure 5.) de Jenny Holzer, il unit le langage écrit qui fonctionne à la fois à des *symboles* et à des *indices*, et l'immeuble *in situ*. Dans ce travail, l'immeuble *in situ* est un support réel qui soutient des panneaux de messages et la force du *symbole* du langage se manifeste remarquablement. Tous les objets *in situ* deviennent un arrière-plan visuel sous le signe linguistique.

## 5. Deux personnalités

Dans le domaine de la linguistique, Jakobson exprime le caractère du *shifter* comme suit :

On a souvent pensé que le caractère particulier du pronom personnel et des autres embrayeurs résidait dans l'absence d'une signification générale unique et constante... Chaque embrayeur, cependant, possède une signification générale propre... En réalité, la seule chose qui distingue les embrayeurs des autres constituants du code linguistique, c'est le fait qu'ils renvoient obligatoirement au message.<sup>(20)</sup>

Jakobson argue que le caractère particulier du *shifter* réside dans le lien référentiel avec le message plutôt que dans l'absence d'une signification générale. De surcroît, Émile Benveniste écrit sur les indicateurs de la *deixis* : « Ils ont en commun ce trait de se définir seulement par rapport à l'**instance de discours** où ils sont produits, c'est-à-dire sous la dépendance du *je* qui s'y énonce. »<sup>(21)</sup> Benveniste affirme que la subjectivité qui est « la capacité du locuteur à se poser comme « sujet » » réside seulement dans l'instance de discours qui est organisé par *je* et *vous/tu*. Selon lui, la troisième personne qui ne participe pas à l'instance de discours est une impersonnalité qui ne porte

aucune subjectivité.

Buren souligne l'impersonnalité de ses rayures. Le but de son travail vise à « créer une chose réelle/non illusion »<sup>(22)</sup>.

[...] le produit [l'outil de travail] présenté va perdre toute expressivité, toute efficacité, tout intérêt d'ordre formel, va devenir neutre ou anonyme ou, si l'on préfère, *IMPERSONNEL*, ne donnant plus aucun renseignement sur son auteur, ses origines, sa personnalité, pas plus que sur objet lui-même en tant qu'objet à déchiffrer, pas plus que sur l'observateur éventuel en tant qu'interlocuteur.<sup>(23)</sup>

Mais son travail présente-t-il vraiment n'importe quelle personnalité ? Le lien avec l'objet que les rayures montrent par rapport aux lieux spécifiques est actualisé par l'acte d'exposition qui est comparé à une énonciation. Dans ce cas, il y a une personne derrière l'*indice-shifter* qui indique l'objet *in situ* au spectateur. Généralement, la présentation d'une œuvre comme « c'est... » est une fonction du musée qui porte la personnalité d'indication. Pour les spectateurs, il est entendu que le musée contient l'acte de présentation des œuvres. De ce fait, ils s'adressent directement à une œuvre et rencontrent un sujet qui existe derrière à elle. La communication entre eux est composée par *je* (le spectateur) et *vous* (l'œuvre). Dans le cas du travail de Buren, deux personnes apparaissent devant le spectateur : l'une est un présentateur qui indique l'objet d'une façon spécifique derrière le *shifter* (les rayures), l'autre est une personne qui existe derrière le *réfèrent* (l'objet exposé, par exemple, la façade d'un bâtiment, le mur de une rue, les marches d'escalier, etc.) Quant aux « To Place » et « To Transgress », nous pouvons aussi y rencontrer deux personnes: l'une qui indique la façade du bâtiment en collant le signe des rayures et l'autre, anonyme et collective, à qui on peut lier ce bâtiment, soit un architecte, soit des ouvriers de construction, soit des habitants, etc. De surcroît, les rayures de Buren n'effacent pas totalement la personnalité de l'auteur. En effet, Buren peint du blanc sur les deux extrémités des rayures blanches, donc ces dernières n'appartiennent pas strictement au

*ready-made*. Dès lors, les touches de Buren peuvent montrer imperceptiblement sa personnalité. Si les œuvres contenaient des traces des hommes, par exemple, des touches, des dessins, des compositions, etc., ou si les motifs des œuvres avaient un rapport avec les hommes, les spectateurs percevraient des subjectivités quelconques. Plus tard, en 1980, Buren a reconnu son défaut de l'argument sur l'impersonnalité : « dans le choix de l'endroit choisi ou dans celui de décider ce qui sera « montré » ou « déplacé » ou « questionné » ou « transformé », etc., là il s'agit bien d'un choix qui ne peut qu'être personnel, ou tout du moins personnalisé. »<sup>(24)</sup> Mais nous dirions qu'il y a encore d'autres personnalités anonymes liées à l'objet *in situ* dans le travail de Buren.

Face aux deux personnalités du travail de Buren, le spectateur réagit par ses deux sujets. L'un est le sujet qui recontemple l'objet *in situ*. Dans le travail de Buren, la vue de l'objet *in situ* est renvoyée au spectateur par le signe des rayures. Par conséquent, c'est le spectateur qui se charge de représenter l'objet. Ce sujet du spectateur voit attentivement à nouveau cet objet comme une *icône* avec des images imaginaires, ressemblantes, intellectuelles, etc. L'autre est le sujet qui critique la vue au niveau du métalangage. Il questionne la relation entre des situations contextuelles et la vue *in situ* à l'aide de la fonction du langage. Krauss analyse le spectateur qui occupe l'espace théorique de « Art and Objecthood » par laquelle l'auteur Michael Fried attaque le mouvement du minimalisme à cette époque-là. Krauss remarque les deux sujets : (1) « a subject alienated in vision » et (2) « a nontheatrical subject »<sup>(25)</sup> (c'est-à-dire un sujet qui s'absorbe) en reliant le premier à « l'Imaginaire de Lacan, le second à l'opération de l'ordre symbolique, moralisé de langage » pour recentrer le sujet décentré de l'Imaginaire sur soi-même. La réaction physique entraînée par la contiguïté spatiale de l'Art Minimal, c'est-à-dire la théâtralité, empêche le recul inconscient du spectateur au stade du miroir de Lacan. À propos du spectateur du travail de Buren, nous dirions que le deuxième sujet se situe plutôt à

l'espace visuel critique qu'à celui de la théâtralité.

## 6. Conclusion

Le travail de Buren a deux aspects : l'un d'association par contiguïté (Jakobson lie cette association dans le discours à la métonymie et Peirce la lie à la fonction de l'*indice*) et l'autre d'association par ressemblance (Jakobson lie celle dans le discours à la métaphore<sup>(26)</sup> et Peirce la lie à la fonction de l'*icône*.) Leurs opérations se superposent. Si nous étudions chaque partie de son travail, nous reconnaissons les deux, les rayures qui fonctionnent comme *indice* et l'objet *in situ* qui est justement son *réfèrent*. Autrement dit, ce qui existe, c'est la présence pure d'une réalité indiquée. Dans ce cas, nous pouvons percevoir un objet *in situ* sans illusion, et cette manière visuelle répond tout à fait à l'intention de Buren qui vise à « créer une chose réelle/non illusion ». La substitution du *signifié* au *signifiant* par la présentation directe du *réfèrent* cause un raccourcissement de la signification et un blocus de l'imagination.

Pourtant, si nous regardons la vue *in situ* qui est composée de rayures et de figures de l'objet *in situ*, nous reconnaissons des *icônes* qui sont des éléments de la vue de l'objet, modifiée par le collage des rayures. Autrement dit, ce qui existe, c'est une représentation jointe de la vue quasi-identique d'une réalité ordinaire comme celle de la photographie et des figures géométriques des rayures. Ces figures collées sur le plan de l'objet *in situ* influencent fortement d'autres figures de ce plan, en accentuant des éléments géométriques et la planéité de ce plan au niveau du *signifiant*. Cette distanciation sémiotique de la vue *in situ* nous entraîne au jeu de l'imagination composée des images qui sont évoquées par des figures *in situ* et par des rayures portant des concepts de la régularité, de l'infini, etc., au niveau du *signifié*. Enfin, la force de la figure simple, pure et répétitive transforme la vue de l'objet réel en celle de l'espace du signe géométrique.

Certes, les rayures de Buren elles-mêmes ne portent guère la personnalité, sauf la trace de la peinture blanche exécutée par lui, mais derrière ces rayures et l'objet *in situ*, deux personnalités se cachent. L'une est celle de l'auteur qui expose les lieux et le contact détourné de l'objet par son indication amène le spectateur au questionnement et au point de vue critique. L'autre est un ensemble des personnalités anonymes qui réside derrière l'objet *in situ* et qu'ordinairement le spectateur ne voit pas en face à face. Le spectateur prépare ses deux subjectivités séparées qui abordent le jeu d'imagination et celui du questionnement en face du travail de Buren. L'aspect du travail de Buren n'en reste pas seulement à la présentation *in situ* ou à celle des rayures dans des divers contextes, mais son travail entraîne le spectateur aussi au jeu de la ressemblance et de la conception en accentuant la nature des figures géométriques et de la planéité, et en stimulant l'esprit critique du spectateur.

本稿執筆にあたっては成城大学仏文学会から支援をいただきました。ここにお礼申し上げます。



Figure 1. Daniel Buren, Photo-souvenir : « To Place » et « To Transgress », 1976, Travail *in situ*, Galerie John Weber et Leo Castelli, New York. [Référence]: Guy Lelong, *Buren*, Flammarion, 2012.



Figure 2. Daniel Buren, Photo-souvenir : « To Place », 1976, Travail *in situ*, Galerie John Weber, New York. [Référence] : Guy Lelong, *op.cit.*





Figure 3. Robert Morris, sans titre, Green Gallery, New York, 1964-65. [Référence]: Claire Bishop, *Installation Art*, Tate Publishing, 2005.



Figure 4. Christo and Jeanne-Claude, « Wrapped Reichstag », Berlin, 1971-95. [Référence]: Christo and Jeanne-Claude, *Wrapped Reichstag in Berlin 1971-95*, Taschen, 2001.

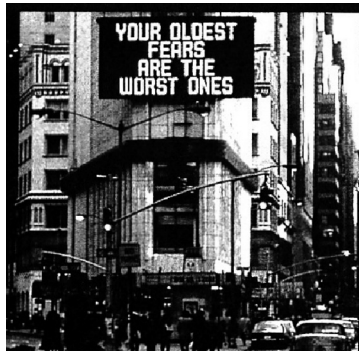


Figure 5. Jenny Holzer, « Truisms », New York, 1983. [Référence]: Diane Waldman, *Jenny Holzer*, Guggenheim museum, 1989.

## Notes

- ( 1 ) Daniel Buren, « En regard », *Les Écrits I*, Flammarion, 2012, p.731.
- ( 2 ) Roman Jakobson, « Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe », *Essais de linguistique générale*, Les éditions de minuit, 1963, p.179.
- ( 3 ) Charles Sanders Peirce, *Collected papers of Charles Sanders Peirce Volume II*, Harvard University Press, 1931-1960, p. 159 (2.281).
- ( 4 ) *Ibid.*, p.161 (2.285).
- ( 5 ) Buren, *Au sujet de...*, Flammarion, 1998, p.28.
- ( 6 ) Jakobson, *op.cit.*, pp.176-196.
- ( 7 ) Quand aux descriptions et aux photographies de « To Place » et « To transgress », je me réfère au livre suivant : Guy Lelong, *Buren*, Flammarion, 2012, pp.51-56.
- ( 8 ) Roland Barthes, « La chambre claire », *Œuvres complètes V*, Seuil, 2002, pp.792-793.
- ( 9 ) Barthes, « Rhétorique de l'image », *Œuvres complètes II*, p.576.
- (10) Rosalind Krauss, « Notes on the Index: Seventies Art in America », *October*, vol.3, Spring 1977, p.75.
- (11) *Ibid.*, p.81.
- (12) Peirce, *op.cit.*, p.170 (2.304).
- (13) *Ibid.*, p.172 (2.306).
- (14) Ferdinand de Saussure a limité la définition du signifié dans le domaine du concept et exclu le référent du model dyadique du signe. Par contre, Peirce et Ogden&Richards ont introduit le référent dans leur model triadique. Quand on analyse l'image du point de vue sémiotique, il faut aborder l'objet réel que Saussure a exclu. Ici, nous entendrons que le signifié contient non seulement le concept mais aussi le référent et que le signifiant désigne aussi bien la forme matérielle du signe que la forme immatérielle de celui-ci.
- (15) Louis Aragon, *Les collages*, Hermann, 1980, p.119.
- (16) Clement Greenberg, « Collage », *Art and Culture*, Beacon press, 1972, p.75.
- (17) Buren, « Mise en garde n°3 », *Les Écrits I*, p.119.
- (18) Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, tr. Alain Renaut, Flammarion, 1995, p.221.
- (19) Robert Morris, « Note on sculpture », *Minimal Art. A critical Anthology*, ed. Gregory Battcock, University of Carifornia Press, 1995, p.232.

- (20) Jakobson, *op.cit.*, p.181.
- (21) Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p.262. La transcription des mots en caractère gras est faite par le rédacteur.
- (22) Buren, « Mise en garde n°3 », *op.cit.*, p.110.
- (23) *Ibid.*, p.111. Plus tard en 1980, Buren a corrigé les défauts de ce texte (« En regard », *op.cit.*, p.733). Il a supprimé l'ambiguïté du texte en remplaçant les mots « produit » ou « travail » par « outil de travail » ou « signe ».
- (24) Buren, « En regard », *op.cit.*, p.732.
- (25) Krauss, « Theories of Art after Minimalism and Pop », *Discussions in Contemporary Culture*, ed. Hal Foster, The New Press, 1998, p.63.
- (26) Jakobson, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasies », *op.cit.*, pp.43-67.